

Konzepte von Harmonie, Textur und Variation

Überlegungen zu Johann Nepomuk Davids *Variationen über
ein Thema von Johann Sebastian Bach*, Werk 29a

Wang Ying

Einleitende Bemerkungen

Der Oberösterreicher Johann Nepomuk David gehört zu jenen Musikern, deren Wirken als Komponist eng mit ihrer Tätigkeit als akademischer Lehrer verbunden ist. In der Erinnerung seiner Studenten erscheint er als anspruchsvoll und gewissenhaft. Davids kompositionspädagogische Konzepte hatten Jahrzehnte Zeit, um zu reifen. Seine zahlreichen, ebenso sorgfältig wie meisterlich gearbeiteten Werke sind nicht der Unterrichtszeit abgerungen. Es scheint vielmehr, als hätten sie dem Unterrichten zugearbeitet und umgekehrt. Die eine Tätigkeit diene der anderen.

Als Volksschullehrer schon im Berufe stehend, ließ David sich ab Ende 1921 noch einmal für ein gutes halbes Jahr auf den Studentenstatus ein. Über seinen Kompositionsunterricht bei Joseph Marx an der Wiener Staatsakademie für Musik mag der aus der Provinz in die Hauptstadt Geratene Musik kennengelernt haben, die sich sehr von der unterschied, der er bis dahin begegnet war: Werke russischer und französischer Komponisten wie Alexander Nikolajewitsch Skrjabin, Claude Debussy und Maurice Ravel. Diese nicht deutsch-österreichische Moderne beeindruckte ihn tief und erweiterte sein musikalisches Blickfeld. Noch in den viel später entstandenen *Bach-Variationen* für Kammerorchester, die im Zentrum dieses Beitrag stehen, lassen sich an Debussy gemahnende Techniken finden: parallele Quarten und Quinten, generell Mixturen und die Bevorzugung von nur milde dissonanten Zusammenklängen.

In den Monaten, die auf das kurze Studium folgten, besuchte David bis in das nächste Jahr hinein gelegentlich Kurse, die Arnold Schönberg in Mödling (bei Wien) gab. Wie auf viele jüngere Komponisten machte der Kreis um Schönberg zu Beginn der 1920er Jahre auch auf David großen Eindruck; die musikalischen Konzepte, die hier erfunden und

erprobt wurden, waren auch für ihn attraktiv. Mit den während seiner Wiener Zeit entstandenen Werken suchte David sich von traditionellen harmonischen Bindungen zu lösen. Unter den neu gewonnenen Eindrücken schrieb er eine Symphonie, die er später als „komplett atonal“ bezeichnen sollte. Aber nicht nur harmonische Konzepte mögen ihn am Kreis um die Wiener Schule fasziniert haben. In dieses Umfeld gehörten Anton Webern mit seiner Liebe zu viel älterem Kontrapunkt, als David ihn bis dahin gekannt haben mag, und auch Rudolph Reti, dessen musikalisches Denken ebenfalls mit von Kontrapunktischem herführenden Erscheinungen wie rückwärts oder umgekehrt verlaufenden subthematischen Zellen rechnete. Beide Musiker hat David im Wien der frühen 1920er Jahre kennengelernt. Auch die genauere Bekanntschaft mit dem Werk Max Regers dürfte auf Davids Nähe zum Schönberg-Kreis zurückzuführen sein. Ob David über diesen oder über Ernst Kurths Buch vom *Linearen Kontrapunkt* zu einer neuen Sichtweise auf Bach gelangte, lässt sich schwer rekonstruieren. Kompositorisch nachweisbar wird die Beschäftigung mit Bach schon 1924 anhand des aus diesem Jahr stammenden *Concerto grosso über den Namen Bach* für kleines Orchester DK 154. Das Interesse fürs Konzert war – über sonstige stilistische Unterschiede hinweg – eine weitere Mode der 1920er Jahre. „Ultramodern“ hätte man vor neunzig Jahren genannt, worum David sich damals bemühte: konzertierend Atonalität mit Kontrapunkt zusammenzuführen.

Manche junge Komponisten aber schlugen, nachdem sie sich zunächst von der Wiener Schule hatten beeindruckt lassen, bald andere Wege ein. Einige wenige entwickelten, von der Kompositionstechnik der Art der Wiener Schule ausgehend, noch weit radikalere kompositorische Konzepte. Andere wiederum distanzieren sich von den kompositorischen Ideen des Schönberg-Kreises und kehrten zu traditionelleren kompositorischen Verfahren zurück. Zu jenen gehörte David. Man kann sagen, dass er nach den Experimenten der frühen 1920er Jahre niemals mehr seine Herkunft vom tonalen Komponieren verdeckte; und auch ein prinzipiell noch gar nicht modern linear gewendetes kontrapunktisches Denken scheint – vermittelt durch Davids Zeit als Sängerknabe in St. Florian – zu den Wurzeln zu gehören, denen er fortan verbunden bleiben wollte.

Auch wo seine späteren Werke tonal schwer deutbar sind, geben sie die kontrapunktische Textur doch selten auf. Über seine gesamte Schaffenszeit hinweg schrieb David geistliche Musik und diese schien ihm von ihrem Wesen her an Polyphonie gebunden. Selbst die keiner geistlichen Gattung angehörigen Werke wie die für Orchester sind bei ihm von polyphonen Elementen durchdrungen.

Dass ein Komponist, der Katholik war, einem Werk – wie dem hier näher zu untersuchenden Orchester-Werk 29a – ein Thema für Variationen zugrunde legte, das auf eine geistliche Komposition eines protestantischen Komponisten – hier Johann Sebastian Bachs – zurückgeht, ist kein Einzelfall in der Musikgeschichte. David zieht damit eine Parallele zu anderen Komponisten, aber er stellt sich zugleich in eine regionale Tradition: Er konturiert seine Beziehung zu dem ebenfalls oberösterreichischen und an derselben Stätte wirksam gewesenen Anton Bruckner. Zu dem Chor von St. Florian, dessen Mitglied David zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewesen war, hatte lange davor – ab 1837 – auch Bruckner gehört, danach (ab 1845) spielte er in dem Stift Orgel. Die musikalische Ausbildung beider Komponisten fand in Linz und dann in Wien statt. Mit Allusionen an den wie Bach mit Leipzig verbundenen Wagner hatte Bruckner seinerseits Elemente eines nicht katholischen Komponisten in sein Werk eindringen lassen. Es ist, als habe David die parallele lebensgeschichtliche Erfahrung verstärken wollen.

In den auf die Wiener Exkurse folgenden Jahren zeigt Davids Musik eine Rückkehr zu traditionellen Konzepten, die aber unvollständig bleibt, denn manche der neuen musikalischen Erfahrungen eliminiert David nicht. Besonders die Art, wie er Zusammenklänge bildet und wie Tonalität insgesamt sich nun in seinem Werk verwirklicht, integriert Teile dessen, was er in Wien kennengelernt hatte: die seit Anfang des 20. Jahrhunderts modern gewordenen neuartigen Klänge. Zwar sind die meisten von Davids Kompositionen wieder tonal, doch bleibt ein tonales Zentrum jeweils nur für kurze Strecken gültig und wechselt oft. Meist mit dem Mittel der Sequenzierung melodischer Partikel gelangt David überaus schnell von einem tonalen Bezirk in einen anderen. Das nur flüchtige Berühren von Tonarten wird jetzt zu einer Eigenart seiner Musik.

Das Jahr 1935 aber markiert einen weiteren Wendepunkt in Davids kompositorischer Laufbahn. Der Stil vieler seiner Kompositionen ver-

ändert sich deutlich. Im Jahr davor hatte David eine Stelle am Leipziger Konservatorium angetreten, um dort Kirchenchorleitung und Musiktheorie zu unterrichten. Bis dahin hatte er an mehreren oberösterreichischen Volksschulen unterrichtet, erst in Leipzig aber begann er mit dem Unterricht für ältere Schüler. Vielleicht hängt der Wechsel seines Stils mit der anderen Schülerschaft zusammen. Sein Werk konnte von nun an direkt von denen gebraucht werden, die er unterrichtete. Veränderungen von Davids Stil zeigen sich vornehmlich in zweierlei Hinsicht, erstens darin, dass er sich zurückwendet zu oft sogar explizit dem Titel nach tonaler Musik, mit gleichwohl polytonalen Charakteristika. Im Streit zwischen Harmonie und Kontrapunkt um die Vorherrschaft scheint David jetzt für sein Werk zu einer Lösung gelangt zu sein. Die einzelnen harmonischen Bereiche sind im Moment eindeutig, aufs Ganze gesehen jedoch flüchtig und meist ohne Bindeglieder. Die zweite Veränderung betrifft die musikalischen Gattungen. David hatte in dem Jahrzehnt vor seiner Leipziger Zeit hauptsächlich Chor- und Orgelwerke geschrieben und die frühen Versuche im Schreiben für Orchester nicht weitergeführt. Bekannt war er damals vor allem als Komponist für Orgel. Er hatte bis 1934 immerhin über 100 Orgelwerke vorgelegt. Nun aber wandte er sich mit der 1935 geschriebenen *Partita* wieder der Orchestermusik zu. Tatsächlich ist Davids Orchestermusik der Leipziger Jahre repräsentativ für seinen musikalischen Stil jener Jahre insgesamt. Schon seine wenig später geschriebene *1. Symphonie* trägt durch die allgegenwärtige polyphone Textur und durch die besondere Art der Interaktion zwischen den Stimmen individuelle Züge. Nach diesem Werk entstand in kurzer Folge eine Reihe von Orchesterwerken: die 2. und die 3. *Symphonie* und *Partita Nr. 2* für Orchester sowie ein Paar orchestraler Variationswerke: die *Variationen über ein Thema von Johann Sebastian Bach* und die *Symphonischen Variationen über ein Thema von Heinrich Schütz* op. 29a und b. Beide Werke benutzen Themen von protestantischen Meistern, die in Sachsen tätig waren. Mit dieser Bezugnahme schreibt David sich gewissermaßen seinem neuen Wirkungsort zu und möchte in ihm ankommen. Davids Orchesterwerke der Leipziger Zeit sind für seine kompositorische Entwicklung nicht weniger wichtig als seine Orgel- oder Chorwerke, für Untersuchungen seines Denkens in Stimmen sind sie sogar ergiebiger.

Im Blick auf den Weg, den David bis hierhin zurückgelegt hat, ergeben sich Fragen. Wie verstand David jetzt, nachdem er durch die Erfahrung von atonaler Musik hindurchgegangen war, die Tonalität und in welche Richtung entwickelt er sie? Wie lässt sich der Status von Harmonie in Davids Schaffen der Leipziger Jahre genauer bestimmen? Hängen harmonische Ereignisse für ihn primär von der polyphonen Textur ab? Sind sie ein Zufallsergebnis, ein Ergebnis davon, was gerade – mehr oder weniger zufällig – zusammenfällt? Oder hat die Harmonie einen aktiven Status? Wie verändern sich Davids polyphone Texturen in ihrer Eigenart und ihrem Charakter, nachdem er den Fokus auf Orchestermusik zu legen begonnen hatte? Die den beiden Orchestervariationen zugrunde liegenden Themen entstammen alten Chorwerken bzw. präsentieren sich als solche. Wie überführt David das Vokale ins Instrumentale, wie überführt er das Alte in seine eigene Gegenwart? Anhand einer Untersuchung von Davids *Bach-Variationen für Orchester* sollen exemplarisch Antworten auf diese Fragen gesucht werden.

Formale Übersicht. Davids Konzept der Variation

Die Werke 29a und b wurden im gleichen Jahr (1942) komponiert und tragen beide den Begriff „Variation“ im Titel. Allerdings liegen ihnen sehr unterschiedliche Modelle von Variation zugrunde. Davids Variationswerke sind meist konzise und sehr direkt; und gewöhnlich bleiben sie einem traditionellen Modell von Variation verpflichtet. In den *Schütz-Variationen* Werk 29b aber zeigen sich neue formale Ideen, mit denen eine Erstarrung der Form vermieden werden konnte. Dieses viersätziges Werk ist mit Elementen von Sonatenform verknüpft, das Thema erscheint nicht zu Beginn, sondern als Seitenthema des ersten Satzes (T. 120–152), quasi als Ziel der vorherigen Entwicklung. Präsentiert wird es als Ergebnis oder als Erscheinung, statt wie sonst meist eine Voraussetzung, ein Ausgangspunkt zu sein. Zu Beginn des ersten Satzes nutzt David von dem Variationsthema abgeleitete Segmente, die – von den Streichern gespielt – zu Hauptmelodien werden. Ab T. 43 kommt es mithilfe dieser nun auch rhythmisch leicht veränderten Melodien zu anwachsenden modulatorischen Bewegungen, deren formale Rolle als eine Art Überlei-

	Thema	Variation 1	Variation 2	Variation 3	Variation 4	Variation 5
Struktur	Choral- zeilen mit Wieder- holungen a+a+b+b	—	Dreiteilige Reprise- form C-D-C	Drei Sätze mit kano- nischem Anfang e-e-e	Dreiteilige Reprise- form F-G-F	a+a+b+b
Textur	Choral	Fuge	Homo- phoner Abschnitt	Kanon; Akkorde	Fuge und Akkorde	Mischung von Fuge, Homopho- nie und Ostinato
Typ der Variation		Augmen- tiertes Thema	Varia- tion im Stile des späteren 18. Jahr- hunderts	Freie Imitation	Fuge	Ostinato
Takt	1–20	21–41	42–269	270–303	304–496	497–528
	Moderato	Andante	Allegro leggero	Adagio	Allegretto grazioso	Moderato assai

Abb. 1: Formale Übersicht

tung identifiziert werden kann (T. 43–59). Dann wird die thematische Melodie augmentiert. Nun von Holzbläsern gespielt, erweist sie sich als eine weitere Überleitung aus geschwinden gebundenen Sechzehnteln in den Streichern. Erst dann erscheint mit dem Seitenthema ab T. 120 das wirkliche Thema der Variationen. Dessen choralhafte Textur ist von der Vorlage übernommen; sie weckt die Erinnerung an den wohlbekannten Schütz'schen Satz. Mit den folgenden wiederholten V-I-Wechseln nach g-Moll zeichnet sich eine Schlussgruppe ab, welche schleunig einem Ende zugeführt wird. Der Satz insgesamt nimmt die Züge der Exposition einer Sonatenform an, deren weiteren Verlauf die folgenden Sätze umreißen.

Das Werk 29a aber kombiniert fünf sehr klar voneinander abgegrenzte Abschnitte von Variationen. Orientiert sich Werk a insofern mehr an üblichen Konzepten von Variation, so beinhaltet es doch zumindest

Thema

a (Streicher) a (Holzbläser) b (Streicher)

mf

b (Holzbläser)

Notenbeispiel 1: Johann Nepomuk David, Thema aus den *Variationen*, Werk 29a. Die Reproduktion der Notenbeispiele aus den Werken Johann Nepomuk Davids erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

äußerliche Kennzeichen von Entwicklungsformen, denn der Komponist deutet verbreitete Charaktere eines viersätzigen Symphoniezyklus mithilfe des Tempos und typischer Figuren an. Weil der Variationenzyklus gut vernehmbar die thematische Einheit wahrt, kann vom symphonischen Rahmen her betrachtet die Präsentation des Themas zu Beginn zugleich als Exposition und der letzte Teil als dessen Reprise gelten.

Die Tabelle in Abbildung 1 gibt einen Überblick über die Wechsel von Tempo und Charakter. Die Exposition des Themas geschieht im „Moderato“ und in stabilem Tempo. Als „moderato assai“ ist die fünfte und zugleich letzte Variation, wie in Brahms’ *Symphonie Nr. 4* eine Pas-sacaglia, auf den Beginn zurückbezogen. Von den mittleren Abschnitten – Andante, Allegro leggiero, Adagio und Allegretto grazioso – haben die beiden schnelleren jeweils einen lichten und leichteren Charakter. Dass einer langsameren eine leichtere Variation folgt, ähnelt in der Kombination und Abfolge dem Mittelsatzpaar einer Symphonie, einem langsamen Satz und einem folgenden mit scherzohaftem oder tänzerischem Charakter; hier tritt dieses Paar allerdings gedoppelt auf.

Das Thema, das als vierstimmiger Choralatz präsentiert wird, lässt sich unterteilen in einen ersten dreitaktigen Abschnitt und einen folgenden von sieben, in sich nochmals durch Pausen gegliederten Takten (s. Notenbeispiel 1). Beide Abschnitte werden wiederholt, auch der zweite, bei dem die Vorlage keine Wiederholung vorsah.

Die Wiederholungen hat David ausinstrumentiert bzw. instrumental variiert: Es findet jeweils ein Wechsel von den Streichern zu den Holz-

412. Was bist du doch/ o seele! so betrübet

Notenbeispiel 2: Johann Anastasius Freylinghausen, „Was bist du doch“, aus: *Geistreiches Gesang-Buch*

bläsern statt. Bei dem Thema handelt es sich um den Choral „Was bist du doch, o Seele, so betrübet“. Bach hat die Melodie nicht selbst komponiert; ohne ausdrückliche Autorenangabe war sie zuerst in dem *Geistreichen Gesang-Buch* von Johann Anastasius Freylinghausen erschienen (s. Notenbeispiel 2).¹

Für seinen vierstimmigen Choralsatz übernahm Bach die Melodiestimme und den Bass, während die Harmonie – bei Freylinghausen durch die Ziffern angedeutet – neu ist. Bachs Satz gehört als Nr. 424 zu dessen *Vierstimmige[n] Choralgesänge[n]*, BWV 371 (s. Notenbeispiel 3). Für *G. Chr. Schemelli's musikalisches Gesangbuch*, Leipzig 1736, zu dem Bach bekanntlich 69 *Geistliche Lieder und Arien mit beziffertem Bass* beisteuerte, hat er die Melodie ein weiteres Mal bearbeitet (s. Notenbeispiel 4).

Ein Vergleich der Versionen ergibt, dass David mit hoher Wahrscheinlichkeit die Schemelli-Version benutzte (s. Notenbeispiel 5). Der Vergleich zwischen Davids Thema, Bachs Choralsatz und der Version aus den Schemelli-Liedern mit beziffertem Bass zeigt darüber hinaus,

¹ Dort in Band 1, Teil 2, Nr. 412. Zugrunde gelegt wurde die vierte Ausgabe Halle 1708.

Was bist du doch, o Seele, so betrübet

193.

Notenbeispiel 3: Johann Sebastian Bach, „Was bist du doch“, aus: *Vierstimmige Choralgesänge*

Was bist du doch, o Seele

Freylinghausen 1704

55.

Was bist du doch, o Seele, so betrübet, Was grämst du dich so
da dir der Herr ein Kreuz zu tra-gen gi-bet?

äng - stig - lich, als wür-dest du drum nicht von Gott ge - lie - -bet

6 5 # 6 # 6 # 6 5 6
5 # 5 4 5 4 5 4+ 5x

Notenbeispiel 4: Johann Sebastian Bach, „Was bist du doch“, aus: *G. Chr. Schemelli's musikalisches Gesangbuch*

Streicher Holzbläser Streicher

6 5 # 6 # 5 6 # 6 5

6 5^b 6 8 7 6 6 6 6 7 6 6 4 # # 5 4 5 4 5 4

Holzbläser

Notenbeispiel 5: Johann Nepomuk David, Thema aus den *Bach-Variationen*, Werk 29a

dass die inneren Stimmen in Bachs Choralatz dekorativer sind, als der Generalbassatz es nahelegt. Die inneren Stimmen in Davids Thema aber sind der einfacheren Version mit beziffertem Bass ähnlicher. Harmonisch gleicht die Version, die David von Bachs Satz bringt, der Schemelli-Version, aber von der Anordnung der Stimmen her wirkt sie wie ein Choral.

Wenn David die Choralzeilen wiederholt und dabei die Streicher gegen die Holzbläser austauscht, wechselt er die zugrunde liegende Harmonie zwar nicht, ändert aber die Lagen der Mittelstimmen. Bemerkenswert ist, dass der Tenor in T. 3 (und in T. 6; s. Notenbeispiel 5) eine Quinte abwärts vom *a'* zum *d'* springt und dass Alt und Tenor in T. 5 eine Sexte aufwärts springen (im Alt vom *e'* zu *c'*, im Tenor vom *c'* zum *a'* statt der jeweils kleineren Intervalle beim ersten Durchgang). Davids

Fassung wirkt damit ein wenig instrumentaler. Indem David beim ersten Durchlauf in T. 2, 1. Viertel, auf eine Terz im Klang verzichtet, diese jedoch beim zweiten Durchlauf bringt, bestätigt sich infolge der Variabilität des Themas die Vermutung, die nicht bis ins Detail festgelegte Generalbassversion sei seine direkte Quelle gewesen. Den folgenden fünf Variationen von Davids Werk 29a liegt das Thema in dieser Version zugrunde. Für Unterschiedlichkeit sorgt zunächst das jeweilige Dekor der thematischen Melodie, aber auch ein Variationsmittel, das weniger traditionell ist: der stete Tempowechsel.

Für die erste Variation (s. Notenbeispiel 6) schreibt David einen dreistimmigen Fauxbourdonsatz. Als florales Beiwerk wirkt, wie die ersten Geigen das Thema spielen, als eine Variation mit zusätzlichen Tönen und

1. Variation
21. Andante

Hörner in F II

Violine I Andante
p *espress.*

Violine II *p* *espress.*

Bratsche a *espress.*

Violoncell *espress.*

Kontrabaß

25. *piu f* *espress.* *ben cantabile* *molto espress.*

Viol. I *piu f* *espress.*

Viol. II *piu f* *espress.*

Br. *piu f* *espress.*

Vcll. *f marc. e ten.*

K.-B. *f marc. e ten.*

b

Notenbeispiel 6: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, Beginn von Variation 1, T. 21–29

Allegro leggiero

Violine1

Violine2

Bratsche

Violoncell

p

Notenbeispiel 7: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, das motivisch bestimmte Thema von Variation 2

in anderer, dabei wechselnder Geschwindigkeit. Danach setzen drei weitere Stimmen mit dem gleichen Thema, doch mit gedehntem Rhythmus ein. Die Anzahl der Takte, die das Thema insgesamt braucht, ändert sich dabei nicht, sodass die Technik ein wenig an die Figuralvariation erinnert. Der Rahmen bleibt fix. Die vorherige polyphone Textur explizit meidend, lässt David die zweite Variation mit einer Textur beginnen, die nur von einer einzigen, in allen Stimmen gleichzeitig gespielten rhythmischen Figur geprägt ist (s. Notenbeispiel 7).

Diese Figur scheint mehr für Musik der klassisch-romantischen Periode typisch. Wurde in Variation 1 eine an die alte Figuralvariation gemahnende Technik gebraucht, so bringt David nun ein motivisch-harmonisch gewonnenes Dekor hinzu und erzeugt mit dem Wechsel in eine historisch anders situierte Stilistik einen starken Kontrast. War in Figuralvariationen die Struktur des Themas kaum oder gar nicht verändert worden, so wandelte sich diese Situation spätestens mit Beethovens *Eroica*-Variationen. Man leistete sich nun beispielsweise, das Thema für die Variationen auszudehnen oder formal ganz neu zu fassen. Bestand ein Thema aus nur einem Formteil, so konnte es sich nun mittels Vari-

Konzepte von Harmonie, Textur und Variation

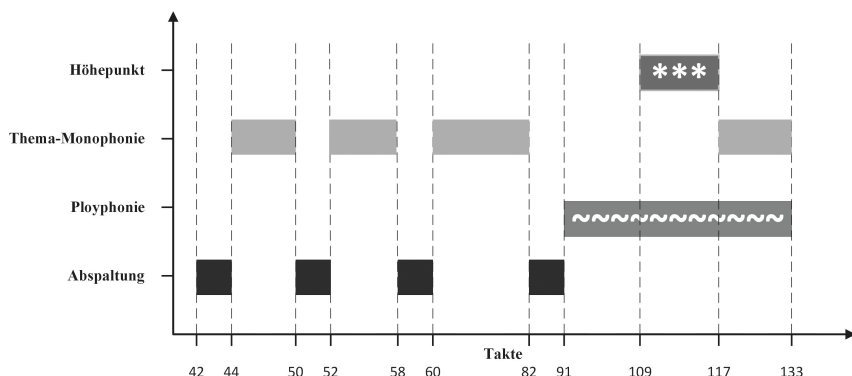


Abb. 2: Anordnung der Texturen im ersten Teil der 2. Variation aus den *Bach-Variationen*, Werk 29a

ation zu einer mehrteiligen Form entwickeln. Ähnlich verfährt David, wenn er in Variation 2 aus dem ursprünglich 20-taktigen Thema einen Abschnitt von 228 Takten macht (vgl. Tabelle in Abb. 1, zweite Spalte von unten). Innerhalb der 2. Variation selbst wechselt die Textur ständig (siehe Abb. 2).

Zwar zeigen Davids Kompositionen seine Vorliebe für polyphone Techniken, doch gibt er dieser Variation eine gewissermaßen neuere historische Perspektive, indem er sie mit einer Figur beginnen lässt, die mittels Abspaltung gewonnen wurde. Das Thema bekommt Raum für Entwicklungen. Am Beginn von Variation 2 besteht der musikalische Prozess aus einem Wechsel zwischen dem motivisch fragmentierten und dem monophon präsentierten Thema. Für den zweiten Abschnitt der Variation kehrt David aber zu einer polyphonen Textur zurück. Textuell erzeugte Kontraste dieser Art lassen sich in Davids Musik häufig finden.

Für den Mittelteil von Variation 2 schreibt der Komponist ein für kontrastierende Mittelteile typisches „Minore“, welches mit d-Moll ansetzt und mit einer Mischung von a-Moll und A-Dur endet. In diesem Abschnitt wird das Material extrem erweitert, kontrapunktische Stimmen werden eingefügt und eine dreiteilige Form mit Reprise verdrängt die ursprüngliche Vierteiligkeit des Themas. Zu der themati-

Notenbeispiel 8: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, Mittelteil von Variation 2

schen Melodie in den ersten Geigen klingt in den Bratschen deren Umkehrung. Diese Kombination von originaler und umgekehrter Melodie ergibt aber keinen dissonanten Klang, stattdessen hört man auf den stärkeren Taktteilen des Viervierteltaktes vorwiegend simultane große und kleine Terzen und Sexten. Es scheint, als habe David die Reglements des kontrapunktischen Gerüstsatzes niemals verlassen wollen.

Eine solche Herangehensweise veranschaulicht auch der in Notenbeispiel 8 reproduzierte Mittelteil der zweiten Variation, welcher wieder von Davids Vorliebe für Polyphones zeugt. Davids Satz ist jedoch nicht vollständig polyphon, sondern enthält einige zu seiner Zeit moderne textuelle und klangliche Zutaten. Für diese Variation hat er d-Moll als Haupttonart gewählt, und in einer quasi liegenden Stimme ist *d* als Flageolett in den zweiten Geigen ganz unaufdringlich stets präsent. Auch hier sorgt die Textur dafür, dass man Zusammenklänge nicht unterschiedslos gleich bewertet. Das manchmal simultan in den Bratschen zu hörende *cis* ergäbe im Gerüstsatz ja einen stark dissonanten Klang. Variation 3 beginnt mit einem homophonen Abschnitt, gefolgt von Sechzehntelbewegungen, die mit anderen Streicherstimmen, bei Einsätzen nach je einem halben Takt, einen Kanon im Quartabstand erzeugen. Dieser Kanon ist nicht allzu streng. Je vier Sechzehntel später hält die Bewegung auf einem langen Ton inne, sodass die kurzen Noten wie eine Dekoration des langen Tons wirken.

Konzepte von Harmonie, Textur und Variation

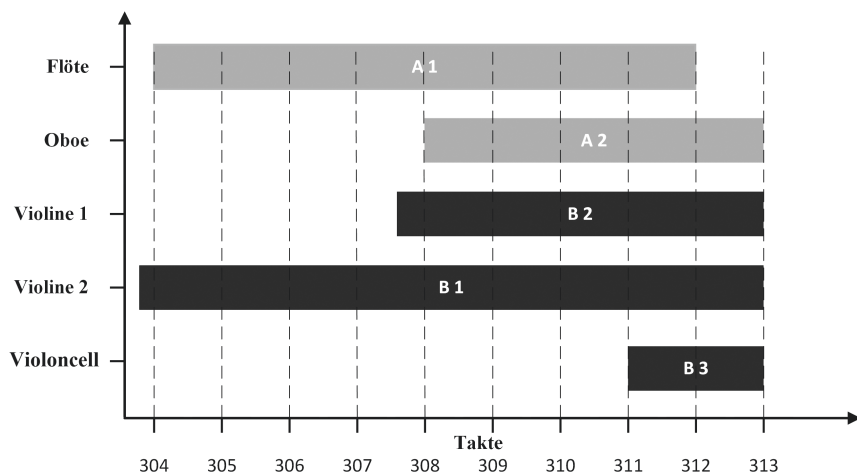


Abb. 3: Schematische Darstellung von Variation 4 aus Davids *Bach-Variationen*

In Variation 1 bis 3 bedient David sich einer der Vorlage gleichenden choralhaften, einer fugierten und einer Homophones und Kanonartiges verbindenden Textur, welche die unterschiedlichen Schreibweisen dieser Variationen ausbalanciert. In der vierten Variation aber, mit welcher David die polyphone Schreibart auf eine neue Stufe hebt, wird diese Balance aufgegeben. Variation 4 beginnt wieder mit einer dreistimmigen Fuge (siehe die schematische Darstellung in Abb. 3). Der Rhythmus des Themas erscheint verkleinert in den Streichern. Wieder dient ein Verfahren, das den Nimbus des Kontrapunktisch-Schwierigen hat, der Herstellung von schmückendem Beiwerk; das Ganze wirkt jetzt nicht nur gut, sondern besonders sorgfältig und liebevoll gemacht. Nach vier Takten folgt eine Imitation im Abstand einer reinen Quinte. Doch diesmal taucht in der Flöte eine neue Stimme auf, sodass verschiedene Arten des Themas sich überlappen. Damit wird diese Variation gewissermaßen von der Textur überwölbt.

Um einen Kontrast zu der kanonischen Textur des vorhergehenden Satzes zu stiften, schreibt David im vierten Satz ein Fugato in etwas schnellerem Tempo (*Allegretto grazioso*; s. Notenbeispiel 9). Es wird eröffnet von einer delikaten dreistimmigen Fuge. Die Einsätze des tonal

The image displays a musical score for Variation 4 of Johann Nepomuk David's *Bach-Variationen*, Werk 29a. The score is presented in two systems. The first system includes staves for Flöte/Oboe 1, Violinen (Violins), and Violoncell (Violoncello). The second system includes staves for Fl. Ob. 1, Viol. (Violins), and Vcll. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The Flute/Oboe 1 part features a melodic line with slurs and ties. The Violins play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violoncello part is mostly rests in the first system, with some activity in the second system.

Notenbeispiel 9: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, Variation 4, T. 304 ff., Auszug

beantworteten Themas erfolgen in den Streichern, und zwar – den tradierten Mustern entsprechend – abwechselnd auf der fünften und der ersten Stufe der Tonart, sodass der Imitation der ersten Geigen, welche von der Oberquarte in die Oberquinte übergeht, ein Themeneinsatz der Celli in der Unteroktave folgt. Unterdessen spielen zwei Holzblasinstrumente (Flöte und Oboe) einen eigenen, wieder die Hauptstufen I und V für die Einsätze nutzenden kontrapunktischen Satz, dessen imitierte Melodie wie der Extrakt des Fugenthemas wirkt, gespielt in der Augmentation. Diesen beiden, in sich auf je eigene Weise polyphon konzipierten Gruppen wird für den gesamten Abschnitt (T. 304–313) das musikalische Hauptgeschehen übertragen.

Diese Behandlung der thematischen Melodie löst die längst erwartete Fuge aus. Die erste Durchführung (bzw. die Fugenexposition)

The image shows a musical score for a four-part fugue. The instruments are Flöte (Flute), Oboe, Violine1 (Violin 1), and Violine2 (Violin 2). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The score shows the entry of the theme in the Oboe, followed by the Violins and the Flute. The Flute part enters in the final measure shown, playing a rapid sixteenth-note scale.

Notenbeispiel 10: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, vierstimmige Fuge am Ende von Variation 4, T. 425 ff., Auszug

erscheint in den Takten 304–316. Nach einem Zwischenspiel folgt eine zweite Durchführung (T. 328 ff.), nach einem weiteren Zwischenspiel setzt in T. 378 die dritte Durchführung ein. Von T. 425 an wird die Reprise des Themas als vierstimmige Fuge (mit regulären Einsatztönen) von alternierend einem Streich- und einem Holzblasinstrument gespielt: den zweiten Geigen, der ersten Oboe, den ersten Geigen und schließlich der Flöte (s. Notenbeispiel 10).

Die Fuge wird hier in einer leicht überschaubaren Form geboten; auch ihr Ort innerhalb des Ganzen wirkt wohl geplant und von der musikalischen Dramaturgie kaum riskant. Ähnliches gilt auch für die letzte, die fünfte Variation. Sie wendet sich in manchem zum Anfang zurück, wobei die Anzahl der Takte nicht exakt übereinstimmt mit der im Thema selbst. Während der Teil a von den originalen 3 Takten auf 4 Takte erweitert wird und der Teil b des Themas sich von 7 auf 10 dehnt, ist in diesen Rahmen doch das Thema in seiner ursprünglichen zehntaktigen Gestalt eingelassen: Flöte und Fagott spielen es unverändert. Eine letzte Form „alter Musik“ wird bemüht: die spätestens mit Brahms' *Symphonie Nr. 4* gewissermaßen symphoniefähig gewor-

dene Ostinato-Variation. Die verbindlichen Ostinatotöne erscheinen in Celli und Bässen. Die anderen Stimmen erlauben sich flackernde motivische Wechsel.

Die Textur dieser fünften Variation offenbart Davids Vorliebe für alte polyphone Texturen, daneben zeigt sich etwas zurückhaltender Davids Respekt gegenüber klassisch-romantischer Musik – zu Beginn der 1940er Jahre keineswegs selbstverständlich für einen Komponisten, der nicht für unmodern gehalten werden wollte. In jeder Variation gibt es eine eigene Zugangsweise zu dem barocken Thema. Die Orientierung an früheren Stilen (ein gewissermaßen neobarockes Schreiben) war eine verbreitete Tendenz schon der 1920er Jahre, und selbst die Wiener-Schule-Komponisten hatten sich ihr nicht entzogen. Ob es ganz unwahrscheinlich ist, dass David mit dem Gebrauch alter Formen nochmals seine Begegnung mit dem Schönberg-Kreis reflektiert?

Tradition? Innovation?

Über das Konzept von Harmonik und Tonalität im Werk Davids

Wie David ein 1942 komponiertes Werk harmonisch und generell in Bezug auf Tonalität fasst, soll im folgenden Abschnitt anhand unterschiedlicher harmonischer Techniken und insbesondere anhand von Modulationsarten untersucht werden. Zunächst ist festzustellen, dass das in Frage stehende Werk unzweifelhaft als ein tonales präsentiert wird, allein weil seine Abschnitte sehr oft auf Dur- oder Mollakkorden beginnen oder enden. So schließt beispielsweise Variation 1 auf einem a-Moll-Akkord (T. 41), Variation 2 fängt mit a-Moll an, der erste Teil dieser Variation endet mit einem Gemisch von Dur und Moll.

Um den tonalen Charakter zu stützen, installiert David nicht selten Orgelpunkte. In der Reprise der zweiten Variation (s. Notenbeispiel 11) gibt es einen siebentaktigen Orgelpunkt auf A.

Trotz der tonalen Grundierung wird in Davids Musik ständig moduliert. Mittels sehr kurzer melodischer Phrasen werden in kürzester Zeit drei oder vier Tonarten passiert. Nahezu keine Einschränkungen scheint es für den Verlauf einer Tonart zu geben. Ich möchte Davids Verfahren eine parabolische Modulation nennen. Parabolische Modulation

Konzepte von Harmonie, Textur und Variation

241

Fl. **K** *p dolce leggiervo*

Ob. I

Fag. *con sord.*

Hr. I
(F) II

Clasp.

Viol. I *pizz.* **K** *arco* *p* *pp sempre marc.*

Viol. II *pizz.* *arco* *p* *pp sempre marc.*

Br. *pizz.* *arco* *p* *pp sempre marc.*

Vcll. *pizz.* *arco* *p* *pp sempre marc.*

K.-B. *pizz.* *p ben marc.* *pp*

248

Fl. *subito pp*

Ob. I *pp dolce*

Fag. *F dolce*

Viol. I *pizz.* *pp*

Viol. II *pizz.* *pp*

Br. *pizz.* *pp*

Vcll. *pizz.* *pp*

K.-B. *pizz.* *pp*

Notenbeispiel 11: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, letzter Abschnitt von Variation 2, T. 241 ff.

Andante

T.21

Violinel

p

mf

f

Violinen

Celli

K.Bass

Notenbeispiel 12: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, Auszug aus Variation 1, T. 21–29, 1. Violine

könnte heißen, dass in einer bestimmten Tonart begonnen wird und viele andere, auch weit entfernte Tonarten in sehr kurzer Zeit berührt werden, dass die Musik schließlich aber zur Ausgangstonart oder in deren Paralleltonart, die die gleichen diatonischen Töne hat, zurückkehrt. Der Anschein, es handle sich hier um eine traditionelle Art der Modulation, trügt. Davids Musik klingt eher nach einer Überlappung gleichzeitig existierender Tonarten. Genauer wäre dies beschreibbar als eine Schichtung von Motiven mit beibehaltener tonaler Bindung: Oft sind diese aus dem verbindlichen Thema gewonnen und tragen so ihre tonale Bestimmtheit mit sich, sie stehen aber auf je anderen harmonischen Stufen.

Bei der Melodie der ersten Geigen am Beginn von Variation 1 handelt es sich um das dekorierte Thema (s. Notenbeispiel 12). Nach mehrfachen Sequenzierungen gelangt die Melodie in einen C-Dur-Akkord, sodass mit der Paralleltonart die gleiche Vorzeichenebene zurückkehrt. Begonnen hatte die Variation mit einer Mischung von natürlichem und melodischem a-Moll (ab T. 21); sie endet auf dessen Dominante (E-Dur, T. 24). Dann wird das Anfangsmotiv der Melodie dreimal sequenziert (T. 24–26). Bei dem Gang von *g*'' zu *a*''' und dem folgenden *cis*''' zum *d*''' ist der Höhepunkt erreicht, eine vierfache Sequenz schließt sich an



Notenbeispiel 13: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, Auszug aus Variation 2, T. 98–104 und T. 126–132

(s. auch Notenbeispiel 6). Diese Sequenz erreicht von a-Moll-Dur ausgehend stufenweise g-Moll, f-Moll und Es-Dur, um die nächste Stufe mit der erwarteten verminderten Quinte zwischen dem ersten und letzten Ton des Motivs (*as*–*d*′) zu überspringen und mittels Variation explizit in die übernächste Stufe *c* zu lenken. Diese wird ohne Umstände nach Dur gewendet, zurück in das diatonische Feld des Beginns, welches so in anderem Tongeschlecht ausgelegt wird.

Ein weiteres Beispiel findet sich in Variation 2 (s. Notenbeispiel 13). Die Violinen beginnen mit Tönen, die sich e-Moll zuordnen lassen, und wenden sich mit den folgenden vier Sequenzierungen des Motivs nach a-Moll. Drei dieser Sequenzierungen – diesmal ohne Innehalten gespielt – realisieren das Motiv in einem E-Dur-, einem angedeuteten a-Moll-, einem d-Moll- und wieder a-Moll-Akkord, sodass das tonale Zentrum gestärkt aus den Motivwiederholungen hervorgeht, aber ohne dass die Kadenzakkorde in ihrer üblichen Folge aufträten. Wenige Takte später gibt es weitere Sequenzierungen des Motivs. Die Melodie beginnt mit c-Moll und bewegt sich über einen A-Dur-Akkord nach f-Moll, um, diesmal nicht mehr im Vorzeichenfeld des Ausgangspunktes, auf der Tonika A-Dur zu enden. Mit den herkömmlichen Mitteln fällt es schwer, die Stationen der Melodie auf eine gemeinsame Tonart zu beziehen. Das Notenbeispiel zeigt, dass beim Modulieren kein gemeinsames Glied mehr gegeben ist, sondern dass die Tonart insgesamt aus der Konfrontation mehrerer unverbundener tonaler Bezirke gewonnen wird. Es ist, als habe David einen F-Dur-Dreiklang als Gerüst genommen. Das sequenzierte Motiv erklingt nun auf jedem seiner Dreiklangstöne, doch jeweils mit nicht diatonischem Tongeschlecht (die diatonischen Versio-

The image shows a musical score for a single melodic line in a-moll (A minor), 3/4 time. The melody consists of 14 measures. Below the staff, the harmonic analysis is provided for each measure: a-moll, I, V, I, II₆ 5, V₇, I, IV₆, V. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a single staff, and the harmonic analysis is written below the staff.

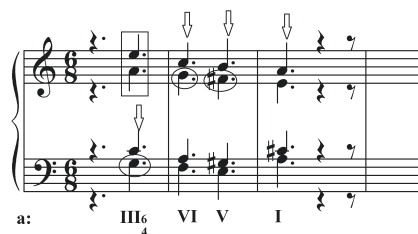
Notenspiel 14: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, Thema, T. 1–3, Particell

nen wären C-Dur, a-Moll, F-Dur). Die Wirkung eines solchen Umgangs mit dem tonalen Zentrum ist, dass das Vorhandensein von Tonalität ebenso stark wahrgenommen wird wie deren Instabilität.

In der späten Romantik liebten Komponisten chromatische Phänomene. Chromatik sollte der Tonart ihre Festigkeit nehmen, um auf diese Weise die Dramatik zu erhöhen. Einem solchen Ziel dienen Davids Modulationen nicht, sondern sie wirken quantitativ: Sie steigern den Umfang oder die Reichweite der Tonart. Davids schnelle Modulationen sind geschmeidig und expansiv, aber nicht spannungsgeladen. Dieser Unterschied zum spätromantischen Komponieren kann als ein sicherlich erstaunliches Resultat von Davids Erfahrung von atonaler Musik verstanden werden.

Bachs Harmonisierung des Choralatzes, den David seinen Variationen für Orchester Werk 29a als Thema zugrunde legt, bleibt für das Thema selbst unangetastet. Zu den ersten Melodietönen erklingen die ursprünglich vorgesehenen Harmonien; der Abschnitt beginnt mit a-Moll und endet in der Dominante von a-Moll (s. Notenspiel 14).

An Notenspiel 14 wird der traditionelle harmonische Umriss offenkundig am Übergang einer Tonika zur Dominante zum dritten Akkord hin und an der offenen Schlusswendung, bei der der Dominante ein Sextakkord der Subdominante vorausgeht. In den folgenden Variationen aber variiert David die harmonische Ausgestaltung derselben thematischen Melodie, wie an den ersten vier Akkorden exemplarisch gezeigt sei. Wenn dieses Segment des Themas in Variation 2 abermals



Notenbeispiel 15: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, Beginn von Variation 2, T. 42–44, Particell

von den Streichern gespielt wird, hat sich die Harmonie im Vergleich zu seinem ersten Vortrag verändert (s. Notenbeispiel 15).

David tauscht Noten aus oder ergänzt die Harmonie, sodass sich die Präsentation der thematischen Melodie nun deutlich von ihrer ersten unterscheidet. Die reine Quarte taucht viel häufiger auf als zuvor, beispielsweise im ersten Akkord zwischen Tenor und Bass und im zweiten und dritten Akkord zwischen Sopran und Alt. War die Quarte bei dem letzten Klang Bestandteil des einfachen Dreiklangs, so wird diese in die anderen Klänge gewissermaßen hineinregistriert. David registriert die Quinte oder die Mollterz des gewöhnlichen Dreiklangs durch eine unter ihm liegende zusätzliche Quarte, die neuen Töne werden wie harmonieeigene eingeführt. Der zusätzliche Ton *g* im ersten Akkord ist damit ein weiterer Tonikaton. Das *g*, welches im nächsten Akkord in der Altstimme des Satzes erscheint, ist ein zusätzlicher Ton zur VI. Stufe F-Dur. Das der folgenden Dominante hinzugefügte *fis* wird als harmonieeigener Ton mit dem Akkord insgesamt zur Tonika auf der nächsten Eins aufgelöst. Gewonnen sind diese zusätzlichen Töne nicht aus einer Stapelung von Terzen – die Zusatztöne ließen sich dann als kleine Septime (*g* im ersten Akkord) oder große None lesen (*g'* und *fis'* im zweiten und dritten Akkord) und könnten prinzipiell allen denkbaren Akkordumkehrungsverfahren unterworfen werden –, sondern als Registrierung unter einem Dreiklangston. Als Regel der Klangbildung, wie David sie im Sinn gehabt haben mag, lässt sich vielleicht formulieren, dass die hinzugefügte Quarte bei Durdreiklängen unter

dessen Quinte liegt, bei Molldreiklängen unter dessen Terz und dass die Registrierung bei jeglicher harmonischen Funktion auftreten kann. Die Folge ist, dass es zu keinen harmonieeigenen scharfen Dissonanzen kommt und dass die Vierklänge jeweils einem pentatonischen Feld zugeordnet werden können. Selbstverständlich erinnern die parallelen Quartan zwischen den Oberstimmen der letzten drei Akkorde an Musik von Debussy. Die neuen Töne bringen weitere Parallelen mit sich, so die sich in den Akkorden 1–3 zwischen dem Bass und der Altstimme ergebenden Nonenparallelen. Unabhängig von den neuen Tönen zeigen bereits die sich abseits von solchen Verfahren bildenden Quintparallelen zwischen den Außenstimmen (T. 43) ein nicht mehr traditionelles klangliches Denken.

Der erste Teil von Variation 2, welchem ebenfalls das Thema zugrunde liegt, endet mit einem gemischten Dur-Moll-Akkord (s. Notenbeispiel 16). Der erste Akkord dieser Variation ähnelt einer Dominante in natürlichem a-Moll, jedoch versehen mit der tiefalterierten Quinte *b*. Er kann außerdem als Leittonklang oder VII. Stufe zu F-Dur verstanden werden (mit mehreren Leittönen) und F-Dur erscheint nicht einmal in der erwarteten Form, sondern mit einer hochalterierten Quinte (*cis* statt *c*). Der vorletzte Akkord, ein G-Dur-Septakkord, löst sich trugschlüssig nach a-Moll-Dur auf. Außer beim Übergang vom ersten zum zweiten Akkord gibt es keine Töne, die sich mit dem Schritt einer kleinen Sekunde aufwärts leittönig zum Grundton des nächsten Akkordes auflösen und so den Fortschreitungen eine Tendenz oder Zielgerichtetheit verliehen. Was als Grundton der Fortschreitung verstanden werden



a-A: VII⁷/VI VI VII⁷ I

Notenbeispiel 16: Johann Nepomuk David, *Bach-Variationen*, Werk 29a, Ende von Variation 2, T. 130–133, Particell

kann, klären stattdessen Melodieformeln wie das Tetrachord im Bass. Das *cis* gibt dem letzten Akkord nicht nur einen dissonanten Anteil, es stärkt außerdem die Duplizität der Tonika: Ob Dur oder Moll war auch schon im zweiten Akkord offen, dessen übermäßiger Dreiklang aus Tönen der A-Dur- und der a-Moll-Skala besteht.

Die Analyse der klanglichen Ebene von Davids Werk lässt erkennen, dass Tonalität für ihn nicht einfach eine Rückkehr zur Tradition bedeutet, sondern mit neuen Verfahren verbunden ist. Dazu gehören das an Debussy erinnernde Registrieren in Unterquarten genauso wie der Austausch und der Einsatz gemischter Tongeschlechter. Von deren früheren Bedeutungen, etwa als picardische Terz in Moll-Zusammenhängen, haben sich solche Wendungen bei David längst entfernt. Das bedeutet weder, dass die Musik altmodisch ist, noch dass sie die Sphäre von Kirchenmusik assoziiere. Auch keine Durchbruchsvorstellungen werden mehr geweckt und von einem bloß dekorativen Gebrauch emanzipiert sie sich ebenso. All dies deutet auf ein sehr eigenes Konzept Davids, ein Konzept von gleichzeitiger Erinnerung und Erneuerung mit dem Effekt einer gewissen Neutralisierung.

Eine Orchesterreise ins Land der Polyphonie – Davids neuer Weg ab 1935

Johann Nepomuk David ist bekannt für seine Meisterschaft im kontrapunktischen Schreiben. Gerade seiner Kirchenmusik wurde in diesem Zusammenhang viel Beachtung geschenkt. Die Orchesterwerke, die in größerer Zahl ab 1935 entstanden, nachdem David als Lehrer an das Leipziger Konservatorium verpflichtet worden war, schienen zu solchen Bestrebungen nicht recht zu passen. Es ist schwer zu sagen, ob der Richtungswechsel seines Komponierens zu dieser Zeit direkt auf seine neue berufliche Situation zurückzuführen ist. Mir scheint aber, dass die Musik Leipzigs und die Studenten, die er hier um sich hatte, seinen Weg als Komponist prägten.

Nachdem er bereits drei Orchesterwerke fertiggestellt hat, sammelt David mit den im selben Jahr (1942) entstandenen Orchestervariationen über Themen von Bach und Schütz Werk 29a und b erneut Erfahrungen

in der Übertragung polyphoner Schreibweisen auf das Orchester, diesmal mit dem expliziten Rückbezug auf protestantische, speziell sächsische und barocke Traditionen. Besonders für seine Variationen Werk 29a gilt, dass er für das Thema selbst kaum etwas an der Vorlage änderte. In den Variationen zeigen sich fugato-Texturen, Experimente im Verbinden kontrapunktischer Stimmpaare, David versucht sich in harmonischen Erfindungen, die von Stimmführungsprinzipien herkommen, und er bereichert damit seinen Stil insgesamt.

Liest man Davids Partituren nur flüchtig, so gewinnt man den Eindruck einer allgegenwärtigen polyphonen Textur. Doch zeigt ein genauerer Blick, dass weitere Eigenschaften von Davids Musik bemerkenswert sind. Wie er formal konzipiert – beispielsweise bei der Disposition der Taktanzahlen für die formale Konstruktion im Großen wie auch bei deren interner Struktur –, zeigt höchste Gewissenhaftigkeit und das Streben, Meisterliches zu verfertigen. Wenn es gilt, sich für eine Art der Variation zu entscheiden, bevorzugt David stets die polyphone Behandlung, doch ist sie nicht die einzige, die für sein Werk Bedeutung hat. Immer und immer wieder erscheinen harmonisch-motivische Texturen, welche auf je andere Weise aus dem Thema herausgeschnitzt erscheinen. Der Gegensatz von Harmonie und Kontrapunkt, Homophonie und Polyphonie wird in seiner Musik mit großem Geschick je neu austariert.

Dieses Werk zeigt einen für Davids Musik jener Zeit insgesamt typischen Stil. Die Tonalität ist prinzipiell klar und bestimmt. Mit zügelnder Wirkung vollzieht David immer wieder den tonalitätssichernden Gang von der Dominante zur Tonika, auch die Akkorde, welche er für Schlussbildungen verwendet, lassen keine Fragen offen. Traditionelle Klangfolgen stehen in den *Bach-Variationen* im Vordergrund und dennoch gibt es Neues: die Zusatztöne, die Registrierungen, die kantigen und zugleich expansiven Modulationsverfahren.

Jede Variation unterscheidet sich von den anderen. In Variation 1, 4 und 5 wird das Thema polyphon realisiert, Variation 2 ist von einer motivisch-harmonischen Technik bestimmt, Variation 3 verbindet eine harmonische Textur mit vielen Kanons, die harmonisch und kontrapunktisch bestimmte Musik sozusagen an einen Tisch setzen. Bei den gleichwohl unterschiedlichen Harmonisierungen desselben Themas – bei seinem ersten Auftreten klingt es unverändert nach Bach, später

zeigen sich Anleihen an Debussy – klingt manche Formulierung wiederum sehr eigen, einfach nach David selbst. Auch wenn die Mischung der Tongeschlechter nicht seine Erfindung sein mag, gibt es in seinem Werk doch ein spezielles Konzept, mit dem die picardische Terz in einen Moll-zusammenhang eindringt. Deren Bedeutungshorizont verliert sich aber.

Zudem frappieren stets aufs Neue die äußerst schnellen Modulationen. Sie können in dieser Geschwindigkeit nur schwer nachvollzogen werden und geben der Tonalität im Verlauf eine gewisse Unschärfe. Den einzelnen Tonarten fehlt das, was man eine logische Verbindung genannt hat. Bei David kommt es stattdessen zu Schichtungen ohne vermittelnde Instanz. Mit den in Werk 29a immer wieder anzutreffenden Sequenzen lassen sich aber parabolische Kurven gestalten, deren Wirkung weniger eine Erweiterung als eine Verschiebung der Tonalität ist. Wenn David der neuen Musik auswich oder ihr den Rücken kehrte, bedeutete dies für ihn nicht, die Musik früherer Epochen zu wiederholen. Er suchte stattdessen eine eigene Musiksprache – wurzeln sollte diese freilich in der meisterlichen Polyphonie der Vergangenheit.

Aus dem Chinesischen übersetzt von Odila Schröder